

Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla

Rosa Navarro Durán

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Dos son los elementos esenciales que crean el enredo en una comedia: la traza y el equívoco. La traza lleva artificioosamente a la peripecia, es decir, pretende provocar un cambio de sentido de los acontecimientos, papel que siempre lleva a cabo el azar. Mientras el enfrentamiento, vano, al destino forja al héroe trágico, la manipulación de los hechos forzando las casualidades o los cambios de fortuna por parte de un personaje, siempre para conseguir un objetivo noble, lo convierte en tracista. La traza la crea normalmente el criado —el gracioso— o la dama «tracista», o «tramoyera», como la llama Calderón. El equívoco es uno de los ingredientes fundamentales del teatro cómico; supone confusión en algunos personajes —mientras el público sabe casi siempre qué está sucediendo—, implica diversas interpretaciones de una realidad aparente. El cambio de identidad de los personajes, la acumulación de varias en uno de ellos —y sumen los disfraces de mujer en hombre o viceversa— o la interpretación errónea de la relación que tiene un personaje con otro son algunas de las posibles variantes del equívoco.

La comedia de enredo se articula en torno a un tema: el amor. La definición de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* [1970: 33] es cita casi obligada: «las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo caballeros particulares como

don Juan u don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo». En su comienzo, presenta una situación de amor desacorde o de amor correspondido cercado por una serie de impedimentos. El enredo forma el cuerpo de la obra, que desemboca en una solución feliz: en la correspondencia amorosa ansiada o en la desaparición de los obstáculos para el amor correspondido. Y siempre aparece como fondo una amenaza: el guardián del honor de la dama y, por tanto, de la familia: el padre o el hermano. La dama tracistista tiene que sortearlos, y el público está a su lado. A veces, justo antes del desenlace, acaba la protagonista en un callejón sin salida, casi con la espada en alto de su guardián, y entonces se resuelve todo con la asunción del compromiso por el galán, siempre bien situado socialmente. La comedia, como dice Ignacio Arellano [1999: 64], «explota las potencialidades cómicas del honor».

«Amor, ingenio y mujer», en fórmula calderoniana, mueven a menudo el mecanismo del enredo, pero paradójicamente no suelen hacerlo en las comedias de Rojas Zorrilla. Y digo paradójicamente porque es bien conocida su originalidad en el tratamiento del tema amoroso y en las reivindicaciones «feministas» —*avant la lettre*— de alguna de las mujeres que crea¹. No deja tanto que sus personajes abran caminos, sino que les impone una estructura compositiva dentro de la que se mueven. Más que la traza, que es el fruto de la acción de un personaje, es el equívoco el que campea en sus comedias de enredo.

En *Entre bobos anda el juego*, el espacio teatral, el mesón —pausa en su viaje²—, permitirá la sucesión de confusiones con personajes que se esconden, con otros que identifican mal a su interlocutor. Don Luis habla con doña Alfonso convencido de que es su amada doña Isabel, y ella acepta su discurso amoroso entusiasmada porque cree que es su adorado primo don Pedro. Es de noche, no hay luz, y la voz en el teatro no lleva al reconocimiento. El gracioso, Cabellera, se da cuenta de la confusión [1998: 63]:

Doña Alfonso, ¡vive el cielo!,
es la que habla con don Luis.

¹ Américo Castro [1917: 246] atribuye al influjo de la literatura erasmista «la formación de un ideal más humano de la mujer» en ese insólito aspecto del teatro de Rojas.

² Inteligentemente subraya Maria Grazia Profeti [1998: p. XL] la situación novedosa que introduce Rojas en la comedia: el viaje; «el autor nos presenta un grupo de personas que se mueven en una geografía dibujada con precisión: el camino de Madrid a Toledo».

Buena es la conversación;
que es éste don Luis ignora.

La confusión permitirá al espectador reírse con ganas porque él sabe lo que ocurre. Doña Alfonsa avisa de la presencia de su hermano don Lucas, que sale de su habitación, y crea el estupor y los celos en don Luis ante la incomprensión de la dama: «¿Qué es esto, señor?/ ¿De don Lucas tenéis celos?» [1998: 64]. De su hermano, obviamente, no puede tener celos; pero el caballero cree que está hablando con doña Isabel, que tiene que casarse con el figurón. Se zanja la escena porque se hubiese deshecho el equívoco, pero al llegar éste hasta su límite, el público goza.

Don Lucas sorprenderá a don Pedro en la habitación de doña Isabel, Cabellera intentará evitar el reconocimiento tropezando y matando la luz («¡Adelante, industria mía!» dice [1998: 70]), y queriendo sustituir a su amo, pero su traza no le sirve porque don Lucas no suelta su prenda y consigue ver a don Pedro. Antes ha intentado detenerlo con una sucesión de trazas para distraer su atención: le ha preguntado quién es el maestro que ha forjado la hoja de su espada³, le ha pedido que lea una comedia —;Y don Lucas saca un paso de Herodes y Herodías!—; pero no sirve de nada la industria de Cabellera —sí hace reír al público, que no es poco—, y don Pedro tendrá que enfrentarse con la pregunta del asombrado don Lucas: «Pues ¿qué hacéis aquí, don Pedro?» [1998: 74].

El figurón don Lucas no se dará cuenta del amor que sienten su primo y su dama y le pedirá al primero que actúe como su embajador en amores [1998: 36-37]:

Oyes, llega
y di por la boca verbos,
o lo que a tí te parezca;
háblala del mismo modo
como si yo mismo fuera;
dila aquello que tú sabes
de luceros y de estrellas,
tierno como el mismo yo,
hasta dejarla muy tierna,

³ Acrúa igual que Cosme, el gracioso calderoniano de *La dama duende*, que detiene a don Luis impidiéndole la persecución de doña Ángela, embozada (que resultará ser su hermana), con la petición de que le lea una carta.

que, cubierto, yo me atrevo
a hablar como una manteca;
pero en mi vida he sabido
hablar tierno a descubiertas.

Oirá su declaración por persona interpuesta, la incentivará, pero no le gustará que su intermediario le coja la mano a su dama. Le dirá, ya molesto, mencionando su parentesco y el que van a tener: «Primillo, fondo en cuñado,/ idos un poco a la lengua» [1998: 41] .

Todavía insistirá en esa mirada inocente a una relación amorosa —conocida por el público— que le coloca a él en el lugar del ridículo. Así casi al final de la obra, don Lucas se empeñará en que se abracen para que hagan las paces —los celos de ambos los han enfrentado—: «Háganse estas amistades:/ Dadle un abrazo, Isabel», dirá primero mandando a la dama, y en seguida a él: «Habéis de darla un abrazo/ por mí» [1998:106]. El aparte de Cabellera dice lo que el público piensa: «¡Que te clavas, bestionazo!». La risa surge porque don Lucas se está echando piedras a su propio tejado al no saber entender lo que ocurre, al confundirse y no ver que no es enemistad, sino celos.

La identidad fingida de doña Juana que, vestida de estudiante, dice ser el doctor Madrid, es el eje central de *Lo que quería ser el marqués de Villena*. La dama hará discursos encendidos en defensa de la inteligencia de la mujer y competirá con éxito en grados y honores con sus contrincantes masculinos. Como suele ocurrir en las comedias de enredo con mujer disfrazada de hombre, otra mujer se enamora de ella y forma un eslabón de la cadena de amores desacordes, que no se resolverán, porque la obra no acaba en las bodas preceptivas: el marqués está enamorado de Serafina, ésta del Dr. Madrid, que es doña Juana, que a su vez quiere al marqués y es adorada por Bermúdez. Pero la dama se disfraza no como traza para conseguir a su amado, sino como medio para poder estudiar en Salamanca, y no ejercita su ingenio como tracista. La obra se construye en torno a un recurso mágico: el mago Fileno hace que el marqués de Villena y su criado Zambapalo vean y oigan en un espejo de su cueva «lo que pasa en la ciudad». Rojas crea un espacio nuevo que está entre el escenario y los espectadores; desde él, personajes de la comedia pueden ver sin intervenir lo que otros hacen y a la vez pueden ser observados por el público. Pero, al modo de las cajas chinas —de una *mise en abîme*—, el marqués verá cómo se esconde Bermúdez en casa del supuesto Dr. Madrid y así averigua cómo éste es

mujer y oye su relación (la había anunciado Zambapalo que miraba la escena en el espejo: «Ahora temo/ una relación» [1952: 336]), en la que justifica su disfraz y defiende la capacidad de la mujer para el estudio. Confiesa también que está enamorada, y todos esperan, expectantes, el nombre del galán. Cuando digo «todos», me refiero al marqués y Zambapalo y, por supuesto, a su interlocutor Pedro Bermúdez, no el público, que ya lo sabe. Pero ella finge, como su condición de mujer recién estrenada le dicta y anuncia una «industria». No hay tal traza, sólo utiliza circunloquios, «el tiempo[...] os dirá, señor don Pedro,/ a quien quiero» [1952: 337], frases ambiguas que pueden contentar su esperanza. La dama inventa, finge, pero de nada le sirve: el marqués juega con ventaja, con la que le da el artificio inventado por su creador, Rojas, que utiliza la magia para conseguir una nueva perspectiva escénica, aunque sea con una transgresión de la verosimilitud.

En *Donde hay agravios no hay celos*, Rojas nos ofrece una construcción compleja, que funciona a la perfección. Y la apoya en el equívoco, en un cambio de identidades. Don Juan llega a la corte a casarse con doña Inés. Cree que le ha mandado a su futura esposa su retrato, pero su criado Sancho, por error, le ha enviado el suyo en vez del de su amo. Aprovechando esa equivocación, van a trocar sus identidades, porque don Juan quiere averiguar quién es el caballero que ha visto descolgarse del balcón de su dama de noche. El señor será criado, y éste interpretará —mal— el papel de señor. La risa está garantizada. Como dice Felipe B. Pedraza [2003: 210]: «su mayor encanto es el juego de teatro en el teatro que introduce el trueque de personalidades entre don Juan y Sancho». Sancho no sabe ser señor, no puede hablar como él —el decoro teatral—, y su relación malísima con el honor le permite decir verdades: «¡Que no importa que yo mienta/ y importa que me lo digan!» [1952: 163], o zafarse vergonzosamente cuando el padre de doña Inés le quiere obligar a batirse. Su exclamación «¡Bendito seáis, vos, Señor,/ que no me habéis dado honra!» [1952: 162], es una transgresión llena de comicidad y de verdad —me atrevería a decir—, al menos para un personaje teatral. Su talle y sus palabras horrorizan a su supuesta prometida doña Inés, que, en cambio, se enamora del fingido criado, como debe ser y como ocurre en la calderoniana *Con quien vengo, vengo*.

El recuerdo de la Diana de *El perro del hortelano* de Lope surge al confesarse la dama sus sentimientos: «Yo quiero bien, mas no quiero [...] a un hombre tan desigual,/ y de tan humildes prendas;/ que es bajeza de mi sangre» [1952: 156], se dirá. En una escena que recuerda otra citada de *Entre bobos anda el juego*, doña Inés decla-

rára aparentemente su amor al señor, pero mirará al criado: «Es mi amor, por ser tan raro,/ que cuando más lo declaro/es cuando menos lo digo» [1952:157]. Sancho, que se siente seguro al oír la declaración de doña Inés, decide que por un rato él y su señor cambien sus papeles y, por tanto, sean quienes son: «Haced este rato cuenta/ que soy Sancho y vos don Juan» [1952:157]. Así, por persona interpuesta —como hizo don Lucas con su primo—, se declarará adecuadamente a doña Inés. El diálogo rápido, el dúo perfecto de don Juan y doña Inés declarándose mutuo amor —lo que ambos sienten— hará que a Sancho no le guste y pare en seguida la escena, diciendo «mucho se huelgan los dos./ Yo me vuelvo a ser don Juan».

Esa parte del enredo se complementa con una historia de deshonor: don Lope deshonoró a doña Ana, hermana de don Juan, y mató a su hermano; y además ahora se ha enamorado de su prima, doña Inés (es el que salía de su casa de noche, en donde le había escondido la criada sin saberlo su señora). La trabada relación de parentesco es, como indica Arellano [1999: 31], esencial en el enredo. Para que funcione aparecerá una dama tapada (doña Ana que pide amparo al padre de doña Inés), se esconderán caballeros y damas, se crearán nuevas confusiones y los celos provocarán rivalidades inexistentes. La oscuridad permitirá a don Juan luchar contra don Lope, aún en su papel de criado —Sancho ha matado la luz para dejarle el puesto que él tanto teme—. Sólo cuando oye el doble agravio de don Lope: «Yo di muerte a vuestro hermano/ y a vuestra hermana ofendí», recobrará su identidad; pero el desenlace está presto ya.

Las confusiones se suceden también en *Obligados y ofendidos*, de estructura en espejo. El conde burla a Fénix, hermana del estudiante, don Pedro, que es amigo suyo y quien a su vez ha matado a su hermano por amor a Casandra, su hermana. El estudiante pide amparo al conde porque le han ofendido y no sabe que él es quien lo ha hecho. El conde querrá ir a ver a su dama, y el estudiante le guardará las espaldas sin saber que está protegiendo al que le está ofendiendo (la dama es su hermana). Los dos elementos que une Rojas en el enredo, la deshonor de la dama y la muerte del hermano, se concentran en sólo dos personajes, ambos obligados y ambos ofendidos. Es llegar a la máxima economía en la creación del enredo para provocar también la máxima confusión en la paradoja: los dos amigos son sus propios enemigos. De tal forma que el desenlace los enfrenta en un duelo a muerte, pero Rojas, que no cree demasiado en el honor, hará que sus personajes utilicen el ingenio para solucionar lo irresoluble teatralmente. Como dice el conde [1952: 82]:

Busco un medio, ¡vive Dios!,
para no reñir con vos
y para quedar bien puesto,
que mataros es rigor.

Rojas les ha allanado el terreno: se casarán uno con la hermana del otro, y quedarán así resueltos los casos de honra. Sólo están ya obligados —como dice el conde—, aunque don Pedro le señala que su condición de cuñados puede abrir la puerta a que se repita la situación que da título a la obra.

El enredo se sustenta, pues, en equívocos; la traza, cuando aparece, tiene un papel secundario. No hay, por tanto, ni damas tracistas —ninguna semejante a esas estupendas damas tramoyistas calderonianas— ni criados tracistas; aunque los graciosos de Rojas son personajes sumamente interesantes y con una fuerza cómica extraordinaria. No sólo el Sancho de *Donde hay agravios no hay celos*, sino el Moscón de *No hay amigo para amigo* o el prodigioso Sabañón de *Sin honra no hay amistad*.

Sabañón aparentemente es un tracista; inventa una industria para que sus dos amos den celos a doña Juana, que es la dama a la que ambos pretenden; pero con ella sólo consigue que se manifieste más la condición de perro del hortelano de la dama: cuando la quieren, no corresponde; cuando la dejan, se interesa. No resuelve el conflicto.

El criado tiene que decirle a don Melchor que no deje salir de su casa a una dama embozada porque sabe que es su amada doña Juana, pero ella le ha amenazado con una daga si la descubre. Dice así al público —en un aparte— lo que va a hacer [1952: 314]:

Don Melchor pienso yo que fue estudiante
antes que a Flandes fuese a ser soldado;
y pues finjo que estudio, es acertado
decirle que es su dama y es su prenda
en buen latín, porque ella no me entienda.

Su primera advertencia no surte efecto: «*Domine mihi, ista est illa quam tu amas*». Y doña Juana, que no le entiende, sospecha: «Cosa que este criado mal nacido/ diga en latín quién soy». Pero su segundo intento tendrá éxito: «*Ista est faemina illa quam tu adoras*». Mientras doña Juana le advierte: «Estudie para sí, ya

se lo he dicho», don Melchor reflexiona: «Vive el cielo que es esta doña Juana,/ pues en latín me avisa aquel criado/ que es el dueño del alma idolatrado» [1952: 314]. Sabañón unirá a esta traza otra: le dirá que finja que cree que es doña Bernarda, vecina que no aparece en escena y sólo existe para dar celos. La tretita surte efecto, se mostrará furiosa doña Juana y con cierta inclinación hacia don Melchor. Como se deshace en seguida el engaño y ellos confiesan su tretita, la dama volverá a ser esquiva y le dirá: «pues ahora que me quieres, no te quiero» [1952: 315]. La traza no tiene, por tanto, trascendencia, no varía el curso de los hechos; sólo tiene eficacia —sobre todo cómica— en un momento preciso.

También Cartilla, el gracioso de *Abre el ojo*, subraya las palabras que quiere en su discurso para dar un mensaje a su señor sin que se dé cuenta doña Hipólita, que está presente y ha visto sus toses sospechosas. Ella le pregunta si está acatarrado, y él responde [1952: 124]:

Señora, escúchame, *Clara*
tengo la voz, es verdad:
espera y te contaré
mi catarro de pe a pa.
Vamos presto al cómo fue:
Señora mía, sabrás
que *se ha mudado a otra casa*
mi comer y mi cenar;
como mi amo no da vino
y es agua cuanto me da,
en la calle de las Huertas
vive uno y otro cuajar...

Calderón convierte una traza semejante en eje de su comedia *El secreto a voces*: los dos enamorados Laura y Federico se transmiten mensajes dentro de un discurso público; después de sacar un pañuelo como seña. Así se lo advierte él a su dama: «en cualquiera materia/ que hables, la primera voz/ con que empieces razón nueva/ será para mí y las otras/ para todos; de manera/ que pueda yo juntar luego/ todas las voces primeras/ y saber lo que me has dicho» [1973: 1222]. La traza de Federico sostiene la estructura de la obra, le da hasta su título. No ocurre así con las trazas citadas de los criados de Rojas Zorrilla; lo que importa en sus comedias es precisamente la estructura, que favorece los equívocos.

La construcción de *No hay amigo para amigo* es semejante a la de *Ofendidos y obligados* y en parte a la de *Donde hay agravios no hay celos*⁴. Don Luis enamoró a Estrella bajo el nombre de don Carlos —de nuevo un cambio de identidad— y mató a su hermano; y ahora pretende a Aurora. Las dos damas están enamoradas del mismo galán sin saberlo porque lo conocen con nombre distinto. El hermano de Aurora, don Alonso, está a su vez enamorado de Estrella. Como árbitro está don Lope, amigo de ambos galanes. Veremos a una dama tapada, a un galán embozado, siempre intentando ocultar su identidad. El final armonioso es fácil de imaginar y queda sancionado por el parlamento de don Lope [1952: 101]:

Ya sois amigos, mas digo
que otro duelo habréis criado,
que siendo un hombre cuñado,
no hay amigo para amigo.

Antes los había dejado solos para que dirimieran la cuestión de honor con la espada, y ellos también suspenden el duelo para intentar buscar una salida razonable y aceptan el consejo de don Lope: «en mi opinión, yo sospecho/ que perdonar es vencer» [1952: 101]. La posición de Rojas ante el honor es muy ambigua⁵. A veces escoge el ángulo de la caricatura; en esta obra, Moscón, el gracioso, dará una espléndida lección de cómo se salta todas las exigencias de la defensa del honor: recibe una bofetada del otro criado, Fernando, pregunta a su amo «si quedó bien puesto» y lo reta en un papel, pero luego niega su autoría y recibe palos e insultos, pero él sentencia [1952: 99]:

Hoy eternizo mi nombre
con esta primera hazaña:
si no saliera a campaña,
¿qué dijera de mí este hombre?
Ya estáis con honra, Moscón.

⁴ Lo señala F. B. Pedraza [2003: 207]: «*Donde hay agravios no hay celos* y *No hay amigo para amigo* son dos comedias gemelas y con ciertos pasajes perfectamente intercambiables. Se debieron de escribir en fechas muy próximas».

⁵ J. Rodríguez Puérrolas [1967: 339-40] destaca las «ideas castizas» de Rojas sobre el honor con citas de sus obras, pero a la vez cómo «inserta escenas y situaciones perfectamente irónicas, en que el gracioso parodia las actitudes y motivaciones de los nobles con respecto al honor», pero él lo ve como «forma de ridiculizar más al gracioso, presentándole ante el público en contraste con la figura del héroe y en contradicción absurda con los ideales del momento».

Sin honra no hay amistad se sostiene también en una estructura muy trabada desde el comienzo, en este caso dual: son dos los galanes, un soldado y un estudiante —las armas y las letras—. Un mismo caballero, don Bernardo, ha matado al padre de uno y ha deshonrado a la hermana del otro⁶. Y don Melchor y don Antonio están enamorados de la brava doña Juana, hermana del ofensor; «Tú y don Bernardo, tu hermano/ sois de una misma manera», le dirá doña Inés [1952: 300]. Y, en efecto, ambos hermanos sólo quieren a los que los desdennan. Don Bernardo raptó a doña Inés cuando ella no le hacía caso; luego ella le quiso, y él se despega: «Si tú me quisieras menos,/ yo te quisiera algo más» [1952: 298]. Y doña Juana siente alguna inclinación por don Melchor frente a don Antonio porque insiste más en darle celos. Toda la obra se caracteriza por una sucesión de dúos de los dos «competidores y amigos», que en la jornada primera se esconderán en aposentos vecinos sin saberlo y acabarán descubriéndose y descubriendo su amor compartido.

También Sabañón se esconderá, pero, como criado, debajo de un bufete, y contará cómo don Bernardo se sienta a escribir en él sin descubrirle, en un relato graciosísimo con originales deslexicalizaciones⁷.

El desenlace es también semejante al de las dos obras comentadas anteriormente: Don Antonio y don Melchor compiten por enfrentarse con don Bernardo; empezarán a luchar con él, pero buscan una solución al conflicto y a la deshonra. Don Antonio renunciará a doña Juana en favor de su amigo y emparentarán doblemente las dos familias quedando así borrada la doble deshonra. Sabañón pondrá el consabido final: «Ellos son los engañados,/ pues que los dejas casados/ y tú te quedas soltero» le dirá a don Antonio. El enredo de las tres obras se sustenta en parecidos elementos y se soluciona de semejante forma.

En *Primero es la honra que el gusto*, reaparecerán los personajes que viven el enredo en las obras de Rojas: una dama sin honra, un padre que quiere casar a su hija contra su voluntad, dos galanes —uno es el que ha deshonrado a la dama, pero ahora pretende a la otra—, un gracioso, Pepino, con un gracejo lingüístico extraordinario, una criada, Flor, que no le va a la zaga —«cocinera de embelecocos»

⁶ Rojas va creando variantes con dos elementos constantes: la deshonra de una mujer, que tiene un hermano, y la muerte de un padre o un hermano de un personaje, que puede coincidir o no con la dama citada.

⁷ En su relación, Sabañón dice: «Entró muy grave el hermano,/ y yo temí en mi conciencia/ que me coja entre bufete,/ que es algo más que entre puertas.[...] Púsose a escribir en ella,/ pero de muy mala tinta/ y no de muy buena letra.» Más adelante cuenta que habla con la criada Águeda: «Hablamos los dos muy largo,/ no tendido, que esto fuera/ decir que fui de su honor/ comunero de la legua.» [1952: 305].

le llama Pepino—. Y ellos serán damas tapadas, galanes escondidos, y vivirán celos y confusiones..., y llegarán a la solución feliz, que en este caso se prevee desde el comienzo. La traza es sólo recurso menor: Flora la inventará para solucionar un problema y justificar una situación, la presencia de Pepino en casa de don Rodrigo, padre de doña Leonor. Aunque Pepino diga de ella que es «la quinta esencia/ del enredo», los crea casi sólo en su propio beneficio: consigue dinero de don Juan con sus embustes; no los convierte tampoco en peripecias que cambien el curso de la acción.

En suma, la confusión de identidades y los personajes escondidos son los dos recursos que con mayor frecuencia Rojas Zorrilla utiliza como mecanismos de enredo creando continuos equívocos⁸.

Junto a ellos hay una solución formal a la que acude una y otra vez: la respuesta coral o final concertante, que no es en absoluto exclusiva suya, pero que él intensifica. Maria Grazia Profeti [1970: 57] la señaló en *Florisel de Niquea* de Pérez de Montalbán, hablaba del «contrappunto rigorosamente matematico con cui vengono disposte le situazioni simili ed opposte delle due coppie; una serie di dichiarazioni parallelistiche si ripete per tutta la commedia». Rojas Zorrilla, como si desdoblara las diseminaciones-recoleciones de Calderón en réplicas, acumula los parlamentos paralelos en los cierres de jornadas, y no sólo en ellos. Contrasta esta técnica con las largas relaciones que utiliza para enterar al espectador de los antecedentes del conflicto⁹. Dos de sus obras tienen una estructura apoyada en el reparto coral: *Abre el ojo* y *Lo que son las mujeres*.

Abre el ojo no responde al esquema comentado: don Clemente tiene a su alrededor a tres mujeres, y Clara a tres galanes. No hay amores idealizados ni final con boda —Felipe B. Pedraza [2003: 212] la llama comedia «cínica o desenfadada» frente a la «pundonorosa», que serían las citadas antes—. Ignacio Arellano afirma [1994: 125] que *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* «muestran un decidido tono de farsa entremesil donde la degradación es absoluta y afecta a todos los personajes de todos los estamentos».

⁸ Como señala Maria Grazia Profeti [1998: XVII] : «la adulteración de la realidad, propia del *esconderse* y del *taparse*, funciona como eje propulsor de un sinfin [de comedias]». M^a Teresa Julio ha analizado [1998: 241] cómo los caballeros se esconden en el teatro de Rojas; primero no quieren —no es propio de su condición— y sólo acceden ante la insistente súplica de la dama, que siempre saca a relucir el peligro que corte su fama y honor».

⁹ Vid. M^a Teresa Julio [1996: 82-97], en donde habla del relato y de la relación.

En *Abre el ojo* hay muchos personajes que se esconden¹⁰, un personaje secundario cómico muy bien trazado, don Julián de la Mata, que está a la puerta de su casa dispuesto a hacerse amigo del que pase por delante, y una caricatura estupenda del duelo gracias a él: como padrino de uno de los contendientes se cambia de bando sólo para equilibrar las partes; deben retarse dos a dos, y no tres a uno. El motivo —el honor— es lo de menos; lo que importa son las reglas.

Los tres finales de acto de la obra acaban con réplicas rápidas en boca de dos o más personajes. La jornada primera con un remate a dúo de Clemente y Clara, ambos celosos. A menudo el paralelismo subraya la condición de dúo [1952: 130]:

DOÑA CLARA.	La dama es muy como vuestra.
DON CLEMENTE.	Y el galán muy como vuestro.[...]
DOÑA CLARA.	¡Que le deje y no lo sienta!
DON CLEMENTE.	¡Que no lllore aunque la dejo!

Al final del acto segundo, repite Rojas el procedimiento, pero son cuatro los personajes que forman un coro: las tres damas que pretende o pretendió don Clemente, Doña Clara, doña Hipólita y doña Beatriz, y éste. Él dirige el coro de las damas hasta que sale huyendo; pero la intervención doble de una de ellas permite que siga existiendo una unidad de cuatro elementos [1952: 139]:

DON CLEMENTE.	He de responder...
DOÑA HIPÓLITA.	Responde.
DON CLEMENTE.	A las tres desta manera. (<i>Vase huyendo</i>)
DOÑA HIPÓLITA.	Él me abortece.
DOÑA BEATRIZ.	Él me olvida.
DOÑA HIPÓLITA.	Él me agravia.
DOÑA CLARA.	Él me desprecia.
DOÑA BEATRIZ.	¡Deme el dolor sufrimiento!
DOÑA HIPÓLITA.	¡Deme consuelo mi pena!
DOÑA BEATRIZ.	¡Deme venganza mi agravio!
DOÑA CLARA.	¡Denme los cielos paciencia!

Se suceden este tipo de réplicas porque la estructura de la obra desemboca continuamente en ellas. A Rojas no le interesa la coherencia del argumento —el

¹⁰ Felipe B. Pedraza [2003: 212] señala que «tiene en común con la pundonorosa el juego de entradas y salidas, confusiones y escondites. En cambio, difiere sustancialmente en la catadura moral de los personajes».

final de la obra lo demuestra—, sino el movimiento de los personajes, el enredo por el enredo, la actuación coral, la comedia bufa. Y el final del tercer acto está formado por dos coros —como dice la acotación—, el de los hombres y el de las mujeres. Antes, las réplicas de los personajes se suceden con rapidez otra vez como voces de un coro [1952: 145]:

DOÑA CLARA.	<i>Abre el ojo</i> , la que tienes mocito como un pimpollo, que son todos de oropel y parecen todos de oro.
DON JULIÁN.	<i>Abre el ojo</i> , tú que das estrado, y advierte, tonto, que tú entras por el estrado y otro por el escritorio.
DOÑA HIPÓLITA. REGIDOR.	<i>Abre el ojo</i> , dama honrada. Tú, que gastas, <i>abre el ojo</i> , que pagas a una criada que ha de servir a los otros.

Unirán al final su voz las damas dirigidas por doña Clara en un «Abrir el ojo, señoras», y los galanes, por don Clemente: «Señores, abrid el ojo».

El mismo gusto por la composición coral se manifiesta en *Lo que son las mujeres*, tanto que es la esencia de la propia obra. Los cuatro pretendientes que reúne Gibaja para Serafina crean la comedia con sus parlamentos paralelos; no hay más que un leve hilo argumental que no lleva a ninguna parte; subrayan el tema los músicos: «Si aborrecidas, adoran;/ si adoradas, aborrecen,/ ¡Lo que son mujeres!» [1952: 210] (y vimos que lo mismo les ocurría a don Bernardo y a doña Juana de *Sin honra no hay amistad*). El tercer acto se articula en torno a la academia en casa de Serafina, al igual que la jornada primera de *Lo que quería ver el marqués de Villena*. En esta compiten los dos opositores a la cátedra, Pedro Bermúdez y el Dr. Madrid, y Fileno y el marqués (porque es la estructura con cuatro personajes la que le gusta a Rojas).

En *Lo que son las mujeres*, los pretendientes son además los cuatro personajes de la comedia que está escribiendo Gibaja (ya está también en la tercera jornada): «un contento y un podrido,/ un montañés y un menguado», [1952: 207]. En sus réplicas, en su competencia, en el ingenio de lo que dicen se asienta la obra —no

en lo que ocurre, que no es nada—, en suma, en esa construcción coral que tanto le gusta a Rojas; que a veces organiza toda la obra —en esas estructuras sin trama— y que siempre aparece como técnica de engarce de personajes en aquellas que sí articula con argumento.

Esa estructura compositiva no es exclusiva de las comedias de enredo, pero en ellas Rojas crea esquemas constructivos que le permiten multiplicarlas. Como dije, un esquema dual muy marcado caracteriza a *No hay amigo para amigo*, *Obligados y ofendidos* y *Sin honra no hay amistad*. A Rojas le gusta además crear antítesis con los personajes: una de las dos hermanas de *Lo que son las mujeres* es hermosa, y la otra, fea; igual que Clara e Hipólita de *Abre el ojo*; en *Entre bobos anda el juego*, don Lucas es avaro y rico, y don Pedro, generoso y pobre. Y es aficionado, sobre todo, a contraponer parlamentos y rápidas réplicas, marcándolo con construcciones semejantes.

En el final de la jornada primera de *Obligados y ofendidos* [1952: 68], el conde y don Pedro, los dos amigos, dicen réplicas contrapuestas:

CONDE.	Pues verémonos los dos.
DON PEDRO.	Yo pienso que no os veré.
CONDE.	¿No os digo que os buscaré?
DON PEDRO.	Yo me apartaré de vos.
CONDE.	¡Esa es gallarda osadía! Ved que parece temor.
DON PEDRO.	Muchas veces es valor una honrada cobardía.
CONDE.	Los dos somos dos extremos, que ofendemos y obligamos; pero si nos encontramos, ¿qué hemos de hacer?

Los dos se unen a don Luis en el coro final del acto segundo, ellos con sus pretensiones contrapuestas, y el viejo, don Luis, azuzándoles:

CONDE.	Librar a Fénix procuro.
DON PEDRO.	Matar a Fénix prometo.
DON LUIS.	Irritar su espada juro.
CONDE.	¡Ayude el cielo mi intento!
DON PEDRO.	¡Libreme el cielo de mí!
DON LUIS.	¡Déjeme vengar el cielo!

El duelo final entre ambos es un espacio ideal para la sucesión de réplicas ya contrapuestas, ya semejantes, desde la alabanza mutua del valor del otro al dolor por el enfrentamiento obligatorio y no querido [1952: 82]:

CONDE.	Con mi acero airado intento tomar la venganza en vos: ¡Valiente sois, vive Dios!
DON PEDRO.	¡Vive Dios, que sois valiente!
CONDE.	¡Bravo pulso!
DON PEDRO.	¡Brazo fuerte!
CONDE.	¡Bravo valor!
DON PEDRO.	¡Bríos raros!
CONDE.	¡Lástima me da mataros!
DON PEDRO.	¡Mucho siento el daros muerte!

No hay amigo para amigo presenta una sucesión de dúos, de Aurora y don Luis, de Moscón y Otáñez, de don Lope y don Alonso —al final de la jornada—, de Aurora y Estrella, compitiendo en la fuerza de su amor (no saben que aman al mismo caballero, que usa dos nombres), de los tres galanes y las dos damas, de don Luis y Aurora otra vez, casi cerrando la jornada segunda con bellas réplicas [1952: 95]:

AURORA.	Donde hay memoria no hay sueño.
DON LUIS.	Y donde hay amor no hay noche.

El procedimiento puede encontrarse repetido en todas las comedias citadas. El final de la jornada segunda de *Entre bobos anda el juego* es una sucesión de ese tipo de réplicas, en apartes con apóstrofes [1952: 79]:

DOÑA ALFONSA.	(¡Quejas, que muero de amor!)
DOÑA ISABEL.	(¡Iras, que rabio de celos!)
DON LUCAS.	(Honra, ¿qué andáis titubeando?)
DON PEDRO.	(Dudas, ¿qué andáis discurriendo?)
DON LUCAS.	(¡Pero yo lo sabré todo, que entre bobos anda el juego!)

Rojas Zorrilla dosifica de forma personal recursos universales del enredo. A pesar de crear damas llenas de fuerza y con un discurso reivindicativo¹¹, no les da el papel de tracistas, ni tampoco utiliza a sus logradísimos graciosos para urdir industrias. Desde ellos —desde la caricatura— lucha contra el concepto del honor, pero no los convierte en creadores de peripecia. Más que trazas, vemos tretas ocasionales, que resuelven situaciones y salvan de apuros precisos; es una traza en tono menor. Rojas es quien construye el mecanismo del enredo, no sus personajes. Los maneja como peones de estructuras que repite, los convierte en miembros de coros cuyas réplicas destaca con construcciones paralelísticas. A ellos les deja —o les fuerza a— que se escondan, que se tapen, que se embocen, que oculten su identidad, creando confusiones, despertando celos —«chispeando de celos van», como dice Pepino—, llevando a los galanes al reto por ese honor mancillado —un hermano muerto, una hermana deshonorada—; y luego ellos, los caballeros, entre golpe y golpe del acero, razonan, ven cómo hacen algo que no quieren y buscan ingeniosamente —esa sí sería una traza propia de Rojas Zorrilla— una salida honrosa a ese conflicto que no quieren saldar con la muerte: la propia vida puede castigarles —dicen otros personajes—; serán cuñados, serán maridos... El dramaturgo toledano siempre está dispuesto en sus comedias de enredo al guiño burlesco.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, LX (1994), pp. 103-128.
 —: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.
- BANCES CANDAMO, F. A.: *Teatro de los teatros*, ed. de Duncan Moir, Tamesis, Londres, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Obras completas*, II, *Comedias*, ed. de A. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1973.

¹¹ Vid. Raymond R. MacCurdy [1979: 255-65], que concluye: «In conclusion, because of his women's insistence on following their own hearts, because of their rejection of the double standard of the honor code and their active roles as revengers, and because of their assertion of their intellectual and spiritual equality with men, Rojas' reputation as a feminist is well founded». Y añade [1979: 262] que las mujeres en las obras de Rojas reivindican «the right to heed the call of sexual love, in or out of marriage».

JULIO, M^a Teresa: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 1996.

—: «La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla», en *La comedia de enredo, Actas de las XX jornadas de teatro clásico*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, pp. 237-253.

MACCOURDY, Raymond R.: «Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», en *Hispania*, LXII (1979), pp. 255-265.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en este volumen, pp. 195-216. Es versión ampliada y corregida del artículo que apareció en *Francisco de Rojas Zorrilla: «Obligados y ofendidos»*, RESAD-Ed. Fundamentos, Madrid, 2000.

PROFETI, Maria Grazia: *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Università di Pisa, 1970.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», en *Bulletin Hispanique*, LXIX (1967), n^{os} 3-4, pp. 339-340.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de: *Cada cual lo que le toca*, ed. de Américo Castro, *Teatro antiguo español*, II, Madrid, 1917.

—: *Comedias escogidas*, ordenadas por R. de Mesonero Romanos, BAE, Atlas, Madrid, 1952.

—: *Entre bobos anda el juego*, ed. de Maria Grazia Profeti, Crítica, Barcelona, 1998.